

Kritischer Bericht

Verwendete Abkürzungen

A	Alto
Ameln, Krit. Bericht NBA III/1	Konrad Ameln, Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach, <i>Neue Ausgabe Sämtlicher Werke</i> , Serie III, Band 1: <i>Motetten</i> , Kassel etc. 1967
B	Basso
Bc	Basso continuo
BG 39	Johann Sebastian Bachs Werke, Band 39: <i>Motetten, Choräle und Lieder</i> , hrsg. von Franz Wüllner, Leipzig 1892 (Vorwort)
Bg.	Bogen, Bögen
Dok III	<i>Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800</i> , vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (Bach-Dokumente III), Kassel etc. 1984
Dürr 1976	Alfred Dürr, <i>Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957</i> , Kassel etc. 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 26)
Haltebg.	Haltebogen, Haltebögen
Hs. Hss.	Handschrift, Handschriften
Kobayashi 1981	Yoshitake Kobayashi, „Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften“, in: <i>Beiträge zur Bachforschung</i> 1 (1982), S. 79–84
Leisinger/Wollny 1997	Ulrich Leisinger, Peter Wollny, <i>Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog</i> , Hildesheim etc. 1997 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 2)
I, II	Coro I, Coro II
Rempp, Krit. Bericht	Frieder Rempp, Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach, <i>Neue Ausgabe Sämtlicher Werke</i> , Serie III, Band 3: <i>Motetten, Choralsätze und Lieder zweifelhafter Echtheit: Motetten</i> , Kassel etc. 2002
S	Soprano
Schicht 1802/03	<i>Joh. Seb. Bach's Motetten in Partitur, erstes Heft</i> , Leipzig [1802], <i>zweites Heft</i> , Leipzig: Breitkopf & Härtel [1803], hrsg. von Johann Gottfried Schicht
T	Tenore
T.	Takt
Wolf 2002	Uwe Wolf, „Zur Schichtschen Typendruck-Ausgabe der Motetten Johann Sebastian Bachs und ihrer Stellung in der Werküberlieferung“, Druck i. V.

Abkürzungen der Bibliotheken nach RISM.

Für eine praktische und zudem preiswerte Ausgabe war es zwingend, den Kritischen Apparat so kurz wie möglich zu gestalten. Andererseits durfte auf einen Kritischen Bericht keinesfalls verzichtet werden, da unsere Ausgabe sich in vielem von den früheren Ausgaben unterscheidet und der Benutzer ein Recht darauf hat, die von den bisherigen Ausgaben abweichenden Entscheidungen kritisch nachvollziehen zu können.

Die Quellenbeschreibung ist im Folgenden auf das Wesentliche beschränkt; ausführliche Informationen zu den meisten Quellen sind bei Ameln, Krit. Bericht NBA III/1 nachzulesen, aktuelle Quellen-Informationen im Internet unter www.bach.gwdg.de zu erfragen.

Die Abhängigkeitsdiskussion ist ebenfalls knapp gefasst; hierüber hat der Herausgeber an anderer Stelle ausführlicher gehandelt und es wird unten jeweils darauf zu verweisen sein. Stemmata werden dennoch geboten, wo die komplizierte Überlieferungssituation die Textkonstitution ohne das Stemma nur schwer nachvollziehbar macht.

Die Einzelanmerkungen informieren über die Abweichungen der editionsrelevanten Quellen; vgl. dazu im Einzelnen den jeweiligen Vorspann. Nicht berichtet wird über Abweichungen

in der Bogensetzung. Zwar wurden die Bögen auch bei reiner Vokalmusik von den Komponisten durchaus bewusst und in den meisten Fällen wohl auch mit artikulatorischer Bedeutung gesetzt (besonders augenfällig, wenn die Bogensetzung nicht der Textverteilung entspricht, vgl. etwa BWV 227, T. 273), doch ist die Bogensetzung in den Quellen nur in den seltensten Fällen konsequent. Vor allem aber ermöglicht die komplizierte abschriftliche Überlieferung der Motetten gerade in diesem akzidentuellen Bereich kaum sichere Rückschlüsse auf den Befund in den Originalquellen. Wir haben die Bögen sparsam vereinheitlicht, vor allem vertikal innerhalb der Stimmen, in weit geringerem Maße auch an Parallelstellen. Oftmals sind in den Quellen wiederkehrende Motive nur zu Anfang bezeichnet; dies haben wir in aller Regel beibehalten.

Auf Kennzeichnung der ergänzten Bögen wurde insgesamt verzichtet; das Notenbild würde dadurch unnötig belastet, ohne dass die Kennzeichnung Rückschlüsse auf Bachs Absichten ermöglichen würde.

Mit den Quellensigeln werden die Handschriften zugleich kategorisiert. Dabei steht **A** für die Autographen, **B** für die Originalstimmen, **C** für von der Erstausgabe unabhängige Abschriften, **D** für die Erstausgabe und **E** für Abschriften aus der Erstausgabe (letztere von vornherein für die Edition nicht relevant).

1. Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225

Die Quellen

A: Autographe Partitur in Konvolut: D B Mus. ms. Bach P 36.¹ Dieses Konvolut enthält die Autographen zu den Motetten BWV 225 und 226; die beiden Hss. wurden allerdings erst im 19. Jahrhundert von dem Bach-Sammler Georg Poelchau zu einem Konvolut zusammengefügt. Über den Weg der Autographen in die Sammlung Poelchaus ist nichts bekannt. Das Wasserzeichen lässt eine Datierung der Handschrift auf 1726/1727 zu.² Die Handschrift ist äußerst korrekturreich und mitunter nur schwer eindeutig zu entziffern. Der autographe Kopftitel lautet: *J.[esu] J.[uva] Motetto a doi Chori. 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. I di Joh: Sebast. Bach:*

B: Originalstimmen: D B Mus. ms. Bach St 122. Der Stimmensatz besteht aus den 8 Vokalstimmen, überwiegend geschrieben von Bachs Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau (Coro I: alles, Coro II: alles bis auf das Alleluja; das in Coro I und II übereinstimmende Alleluja wurde von weiteren Schreibern aus den entsprechenden Stimmen von Coro I abgeschrieben). Die beteiligten Kopisten sprechen für eine Entstehung 1726/27.³ Die Handschrift befand sich spätestens ab 1761 im Besitz des Leipziger Verlagshauses Breitkopf. Über Georg Poelchau gelangte sie 1841 an die Königliche Bibliothek, heute Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Die Stimmen sind nicht von Bach revidiert worden, enthalten somit keine über **A** hinausgehende Informationen.

¹ Faksimilieausgabe hrsg. von Walter Gerstenberg, Kassel 1958.

² Vgl. Dürr 1976, S. 93 und 133.

³ Dürr 1976, S. 93.

⁴ Dok III, Nr. 1009.

⁵ Faksimile der ersten halben Seite bei Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 32.

⁶ Kobayashi 1981, S. 82.

C: Abschriften:

C1: Partiturschrift aus dem Besitz Wolfgang Amadeus Mozarts: A Wgm A 169 b (III 31685).

Diese Abschrift eines unbekanntes Kopisten auf sächsischem Papier steht offenbar im Zusammenhang mit Mozarts Besuch in Leipzig im April 1789. Mozart hörte damals den Thomanerchor unter Leitung des Thomaskantors Johann Friedrich Doles mit dieser Motette.⁴ Die insgesamt unzuverlässige Abschrift geht auf Stimmen, wahrscheinlich aus dem Besitz der Thomaskirche zurück. Mozart schrieb oben auf die erste Seite: „NB Müßte ein ganzes Orchestre dazu gesetzt werden“.⁵

C2: Partiturschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Verkaufsabschrift Breitkopfs⁶): D B Am. B. 25.

C3: Partiturschrift Berliner Provenienz aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B Am. B. 27.

C4: Partiturschrift eines unbekanntes Schreibers aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Sammlung Voß): D B Mus. ms. Bach P 570.

D: Erstdruck: Schicht 1802/03, Heft 1, S. 1–26.

E: Abschriften des Erstdrucks:

E1: A KR F 37/101. **E2:** A Wn Mus. Hs. 28.427. **E3:** B Br Fétis 1986 C LP (1). **E4:** D BNms Ec 9,6a–c. **E5:** D HER Mus. M. 102:1. **E6:** D Ju Ms. Mus. 40. **E7:** DK A R136. **E8:** PL Wu RM 8129 (früher Rps. Ms 70).

Zur Abhängigkeit der Quellen A–D

Die Quellenabhängigkeit ist dargelegt bei Wolf 2002. Demnach gehen die Originalstimmen **B** auf das Partiturautograph **A** zurück (zahlreiche Fehler in **B** an in **A** unleserlichen Stellen). Die Handschriften **C1–C4** sowie der Erstdruck **D** gehen auf eine gemeinsame Zwischenquelle, wohl aus dem Verlag Breitkopf, zurück. Vorlage dieser Zwischenquelle waren die Originalstimmen **B**.

Zur Edition




Die Edition dieser Motette stützt sich auf die autographe Partitur **A** als Hauptquelle. Die Stimmen **B** wurden von Bach nicht revidiert, haben somit keinen eigenen Quellenwert. Da die Stimmen aber – im Gegensatz zur Partitur – stets vollständig textiert sind, wurden sie als Hilfe bei der Textunterlegung herangezogen. Zudem erleichtern die Stimmen mitunter die Entzifferung der flüchtig geschriebenen Partitur **A**. Bindebögen werden in **A** überwiegend verwendet, um Korrekturen zu verdeutlichen, ergeben somit in der gedruckten Partitur keinen Sinn. Ist dies eindeutig der Fall, entfallen sie in der Edition. Zusätzliche Bindebögen der nicht durch Bach revidierten Stimmen bleiben ebenfalls unberücksichtigt. Auf Ergänzungen von Bögen wurde in dieser Motette ganz verzichtet.

Einzelanmerkungen

Alle Anmerkungen beziehen sich – sofern nicht anders vermerkt – auf **A**. Über die Fehler von **B** wird ausführlich bei Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 58ff. berichtet.

Takt Stimme/Zeichen Bemerkung

26	S I 5–6	Undeutliche Korr., B liest <i>g²-es²</i>
37–39	S II	Textunterlegung undeutlich korrigiert. Zu Anfang von T. 39 eine überzählige Silbe „lo-“, vgl. aber Basso
41	A II 6	Undeutlich (Kollision mit Text von S II), B: <i>d¹</i>
46	T I	Vor T. 46 Zeilenwechsel, 1. Note in T. 46 ohne Text und mit Haltebg. zum Vortakt (wie A I), Sil-

		be „Hei-“ fehlt, wahrscheinlich versehentlich an A I angeglichen, wir folgen B (in den älteren Ausgaben hier Konjekturen)
		Ohne ®
47	B I 4	Undeutlich, B: <i>a¹</i>
81	S II 2	Sehr undeutlich, B: <i>b¹-c²-b¹-h¹</i>
108	A II 9 12	Ohne ®, in B nachgetragen
111	T I 7	Mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
113	B II 2 4	Mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
116	S II 3 4	Drei Zweierbindungen zur Verdeutlichung einer Korrektur (der gleichlautende T II ist ohne Korrektur und folglich auch ohne Bg. notiert!)
124	T I	Zur Verdeutlichung von Korrekturen 1.–2., 3.–4. und 7.–12. Note mit Bg.
138f.	S I	Textierung widersprüchlich. Ursprünglich wohl  notiert, letzte 3 Achtel mit Text „[lo-] ben sei-nen“. Bach hat dann die 4 Sechszehntel mit einem Querstrich zwischen der 2. und 3. in zwei Paare geteilt und unter der 3. Sechzehntel die Textsilbe „ben“ nachgetragen (wohl in Angleichung an S I), diese Angleichung aber nicht fortgeführt. B bietet die Lesart ante correcturam, wir haben (wie NBA) Bachs mutmaßliche Korrekturabsicht ausgeführt und die Texte von S I und S II synchronisiert
	S II	Mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
		Mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
142	B II 6–9	Ohne Überschrift. Die Bezeichnung „Aria“ entstammt dem Wiederholungsvermerk in Bachs Partitur zu Ende des Satzes (vgl. Takt 220, Fußnote)
152	B I 1–2	In A steht „allen“, Kuhnau, der Hauptschreiber von B , schreibt teilweise „Armen“, teilweise „allen“, die Gesangbücher einheitlich „Armen“, der Reim verlangt „Armen“. Wir gehen von einem Versehen Bachs aus, das Kuhnau seinerseits wohl ebenfalls versehentlich in die im geläufige Form verbesserte.
162	Coro II	Versehentlich  ; <i>tr</i> der älteren Ausgaben nicht in den Quellen
		Untextiert bis auf das Wort „wehet“ in T II, ergänzt nach B
182	S I 4–6	Jeweils mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
189f.	Coro II	Diese Stelle bereitet einige Schwierigkeiten. Die überwiegende Form des Themas würde <i>g</i> erwarten lassen, ferner ergibt <i>b</i> eine Quintparallele zum T I. Dass Bach dennoch <i>b</i> und nicht <i>g</i> schrieb, liegt wahrscheinlich im harmonischen Verlauf begründet. Denkbar, dass er dafür die Quintparallele in Kauf nahm, denkbar aber auch, dass er aus harmonischen Gründen vom thematisch vorgegebenen <i>g</i> abwich und übersah, dass er damit eine Quintparallele schuf. Die älteren Ausgaben folgen Schichts Konjekturen und lesen <i>g</i> , wir behalten jedoch Bachs Lesart bei.
192	A I 7–8, 9–10	Nach diesem Takt steht in A: „Der 2. Vers. ist wie d erste, nur dass die Chöre ümwechseln, nur dz. 1ste Chor den Choral, dz 2dre die Aria singe“. In den Stimmen ist dies nicht verwirklicht. Es bleibt dahingestellt, ob Bach diesen Gedanken fallen lies oder aber ob Kuhnau den Vermerk bei der Stimmenherstellung übersah, und eine Korrektur dann zu aufwendig erschien. Offen bleiben somit angesichts der Unzuverlässigkeit der Stimmen auch die Konsequenzen für eine heutige Aufführung (mit oder ohne Wiederholung?).
	B I 2	Mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
		Ohne ®
		A und B:  ; wir haben an die übrigen Stimmen von Coro I angeglichen
220		Bis T. 284, 1. Achtel nicht textiert, jedoch zweifelsfrei zu ergänzen (so auch in B)
		Mit Bg. zur Verdeutlichung einer Korrektur
		Irrtümlich wie A und T „ja“ statt „Herrn“
228	B I 5–6	
241	B I 5	
248	B I 7	
280ff.	A	
309	A 2–3–4–5	
344	B	

2. Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV 226

Die Quellen

A: Autographe Partitur in Konvolut: D B *Mus. ms. Bach P 36.7*
Zu diesem Konvolut vgl. oben unter BWV 225, Quelle **A**.
Die Entstehung der Handschrift steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Anlass; sie dürfte im Oktober 1729 geschrieben worden sein (vgl. Vorwort der Edition). Die Partitur zeigt über weite Strecken Reinschriftcharakter; möglicherweise liegt der Motette teilweise eine heute verschollene Komposition Bachs zugrunde.

B: Die Originalstimmen: D B *Mus. ms. Bach St 121*.
Der Stimmensatz umfasst sowohl Vokal- als auch Instrumentalstimmen, allerdings sind die Vokalstimmen nur noch unvollständig erhalten: es fehlen Alto und Tenore zu Coro II. An Instrumentalstimmen sind vorhanden für Coro I: Violino I, Violino II, Viola und Violoncello, für Coro II: Oboe I, Oboe II, Taille und Bassono sowie für den Basso continuo eine Stimme „Violone e Cont.“ („e Cont.“ möglicherweise nachgetragen) und eine transponierte Orgelstimme. Die Instrumentalstimmen entsprechen den Vokalstimmen mit zwei Ausnahmen: In den Holzbläserstimmen sind einige (nicht aber alle notwendigen) Töne umfangsbedingt oktaviert und in allen Instrumentalstimmen fehlt der Schlusschoral (vgl. Vorwort der Edition). An der Herstellung des Stimmensatzes waren mehrere Schreiber beteiligt; neben Bach selbst Johann Ludwig Krebs, Carl Philipp Emanuel Bach, Anna Magdalena Bach sowie mindestens ein unbekannter Schreiber.⁸ Die Stimmen sind von Bach revidiert und ergänzt worden. Wahrscheinlich gelangten auch diese Stimmen bis spätestens 1761 in den Besitz Breitkopfs. Auch sie fanden den Weg über Georg Poelchau in die Berliner Königliche Bibliothek.

C1: Partiturabschrift des Bach-Schülers Johann Christian Leberecht Kittel: D RUI *RH-B 30*.

C2: Partiturabschrift des späteren 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Fürstenschule Grimma: D DI *Mus. 1-E-775*.

C3: Partiturabschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Verkaufsabschrift Breitkopfs⁹): D B *Am. B. 26*.

C4: Partiturabschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (wahrscheinlich ebenfalls Verkaufsabschrift Breitkopfs): D MZsch (ohne Signatur).

C5–7: Partiturabschriften Berliner Entstehung aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B *Am. B. 18*, D B *Am. B. 41*, D B *Am. B. 116*.

C8: Partiturabschrift Berliner Entstehung, wahrscheinlich ebenfalls aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Sammlung Hauser): D DS *Mus. ms. 1310*.

C9: Partiturabschrift aus dem 19. Jahrhundert von Wilhelm Rust.: D LEB *Go. S. 30* (laut Titelblatt eine „Abschrift nach dem Autograph und den Originalstimmen“).

D: Erstdruck: Schicht 1802/03, Heft 2, S. 39–50.

E: Abschriften des Erstdrucks:

E1: B Br *Fétis 1986 C LP (2)*. **E2:** D BNms *Ec 9,6d–f*. **E3:** D HER *Mus. M. 102:1*. **E4:** D Rp *AK Ms 37*. **E5:** DK A *R18 K*.

⁷ Faksimileausgabe, hrsg. von Konrad Ameln, Kassel 1964.

⁸ Vgl. dazu im Einzelnen Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 66f.

⁹ Kobayashi 1981, S. 82.

Zur Abhängigkeit der Quellen

Die Quellenabhängigkeit ist dargestellt bei Wolf 2002. Das genaue Abhängigkeitsverhältnis ist nicht bis ins Letzte zu ermitteln. Jedenfalls gehen auch bei BWV 226 die Originalstimmen **B** auf Bachs Partiturautograph **A** zurück und alle späteren Abschriften auf die Stimmen **B**. Wie auch für BWV 225 dürfen wir eine Sparte nach diesen Originalstimmen im Besitz des Verlags Breitkopf annehmen, auf die die Abschriften **C2–C8** sowie der Erstdruck **D** – teils direkt, teils indirekt – zurückgehen. Die Handschrift **C1** lässt sich nur schwer einordnen. Etliche gemeinsame Fehler verbinden sie mit den übrigen Abschriften, an zahlreichen Stellen jedoch hat sie als einzige der Quellen **C** die richtige Lesart. Darüber hinaus weist die Handschrift eine große Zahl singulärer Lesarten auf.

Zur Edition

Für die vorliegende Ausgabe sind vor allem die autograph revidierten Stimmen **B** zu berücksichtigen. Erst in ihnen gab Bach der Komposition ihre endgültige Gestalt. Unter den Stimmen gebührt den Vokalstimmen der Vorrang; sie waren Kopiervorlage der Instrumentalstimmen. Für die verlorengegangenen Vokalstimmen Alto II und Tenore II hingegen wurde auf die entsprechenden Instrumentalstimmen zurückgegriffen (Oboe II, Taille). Ferner ist zur Korrektur von Fehlern das Partiturautograph **A** heranzuziehen. Die Abschriften nach den Originalstimmen **C** werden gelegentlich als Vergleichsquelle herangezogen um zu erfahren, ob ein Fehler in den Instrumentalstimmen zu A II und T II auch in den heute verlorenen, den Abschriften **C** aber noch zur Verfügung gestandenen Vokalstimmen stand.

Einzelanmerkungen

Alle Anmerkungen beziehen sich – sofern nicht anders vermerkt – auf die Vokalstimmen aus **B** (Coro I: alle, Coro II: S, B) bzw. auf Oboe II (A II) und Taille (T II). Über umfangsbedingte Transpositionen der Instrumentalstimmen wird nicht berichtet. Die Instrumentalstimmen wurden insgesamt bezüglich der Setzung von Vorschlägen verglichen. Die meisten Vorschläge stehen in den Instrumental- und Vokalstimmen. Steht ein Vorschlag aber in einer der autographen Instrumentalstimmen oder als autographischer Nachtrag in einer der Instrumentalstimmen von Kopistenhand und nicht in der Vokalstimme, so wird er dennoch übernommen; ist ein Vorschlag aber nur in einer Instrumentalstimme von Kopistenhand eingetragen, wird er als selbständige Ergänzung des Kopisten nicht übernommen; wohl aber darüber berichtet. Vollständig werden die Lesarten auch der übrigen Instrumentalstimmen sowie der Partitur **A** bei Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 82ff., mitgeteilt. Die Bogensetzung wurde gegenüber den Originalstimmen vorsichtig vereinheitlicht.

Takt	Stimme/Zeichen	Bemerkung
3	A II 6 (Ob II)	<i>f</i> ¹ , so auch die Quellen C , also auch die verlorene Vokalstimme, vgl. aber T. 11, A I
	T II (Taille)	Bg. von 1. Note (?) bis letzter Note
9	T II (Taille)	Bg., von 1.–4. Note?
13	S I	Vorschlag nicht in der Vokalstimme, wohl aber in der autographen Violinstimme
14	T II (Taille)	Bg. von 1.–2. Note, 3. Note Sekunde zu tief; in den Abschriften C jedoch richtig, der Fehler stand also wohl nicht in der verlorenen Vokalstimme T II
15	S II 2	Nur in der Oboenstimme mit Vorschlag, jedoch nicht autograph
	T II (Taille)	Bg. von 1.–2. Note
25, 27	T II (Taille)	2. Note jeweils <i>b</i> , nicht aber in den Abschriften (vgl. oben zu T. 14)

32	A I	<i>f</i> fehlt
33	A I 2	<i>a</i> ¹ (in A undeutlich platziert)
64	A II (Ob II)	A : $\text{♩} \text{♩} b^1\text{--}a^1$, die Variante unsere Edition steht jedoch nicht nur in der Stimme für Oboe II, sondern auch in den Abschriften C , wird also auch in der A II-Stimme gestanden haben, wahrscheinlich als Korrektur Bachs.
79	T II (Taille)	Bg. 2.–3. Note
81	B II	Vorschlag nicht in der Vokalstimme (dort in diesem Takt kaum zu entziffernde Korrektur), in der Bassono-Stimme von Kopsitenhand, vgl. aber B I
83	B II 2	In der Bassono-Stimme zusätzlich Vorschlag von Kopistenhand
108f.	B II	Bg. nur bis 3. Note
124		Taktzeichen uneinheitlich; Bach schreibt überwiegend ♩ , die Kopisten ausnahmslos ♩
125	S I	2. Akzent fehlt
128f.	A I	Ohne Akzente
130	T II (Taille)	Akzent fehlt
134	T II (Taille)	Akzent fehlt
136f.	A II (Ob 2)	Ohne Akzente
137	T II (Taille) 5	<i>f</i> ¹ , nicht aber in den Abschriften C (vgl. die Anmerkung zu T. 14)
138f.	S I	Ohne Akzente
139	A II (Ob II)	Bg. zu 1.–2., 3.–4. und 5.–6. Note
141	T II (Taille)	Bg. zu 1.–2. Note
142	T II (Taille)	Bg. zu 1.–2. Note
152	B	<i>tr</i> nicht in B I
161	A	<i>tr</i> nicht in A I
188	A	in A I $\text{h}^\text{§}$ statt $\text{h}^\text{§}$
198f.	B	Die Teilung der Bässe ist nur in der Partitur verwirklicht (hier sind beide Chöre getrennt notiert), nicht aber in den Stimmen. Dies ist darin begründet, dass ab T. 146 die Stimmen von Coro II aus denjenigen für Coro I kopiert wurden und somit diese Differenzierung verloren ging. Die Chorteilung an dieser Stelle entspricht Bachs ursprünglicher Absicht, aber nicht der Aufführung unter Bach.
243	B	Wie Anmerkung zu T. 198f.
245		Der Choral ist nur vorhanden in den Vokalstimmen. In der Partitur steht lediglich „Choral. seqt.“ [sequitur = folgt], in den Instrumentalstimmen steht „Fine“! Vgl. dazu Vorwort, S. IV. Die Textunterlegung ist in den Stimmen insgesamt undeutlich und vage (vermutlich wurde diese Arbeit hier von Bach den Kopisten überlassen).
247	B 2	B I: Note sehr tief platziert, B II: <i>c</i>
254	S	Bg. zu 3.–4. nur in S II
261	S	Bg. zu 3.–5. nur in S II
	T	Bg. zu kurz (nur 5.–6. Note)

3. Jesu, meine Freude BWV 227

Die Quellen

Originalquellen sind keine vorhanden. Abschriften (ohne die Abschriften der Choralsätze 1, 3, 7 und 11 in Choralsammlungen¹⁰):

C1–3: Partiturabschriften Berliner Entstehung aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B *Am. B. 10*, D B *Am. B. 12*, D B *Am. B. 30*.

C4: Partiturabschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (wahrscheinlich Verkaufsabschrift Breitkopfs): D MZsch (ohne Signatur).

C5: Partiturabschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Konvolut (Sammlung Voß): D B *Mus. ms. Bach P 48*.

C6: Ausschnitte der Motette in einer Partiturabschrift aus dem 19. Jahrhundert von Friedrich Rochlitz: D LEB *Go. S. 321* (die Abschrift umfasst Satz 1, 2, 3, 6 ab T. 245/letzte Note, 7, 9 und 10).

D: Erstdruck: Schicht 1802/03, Heft 2, S. 17–38.

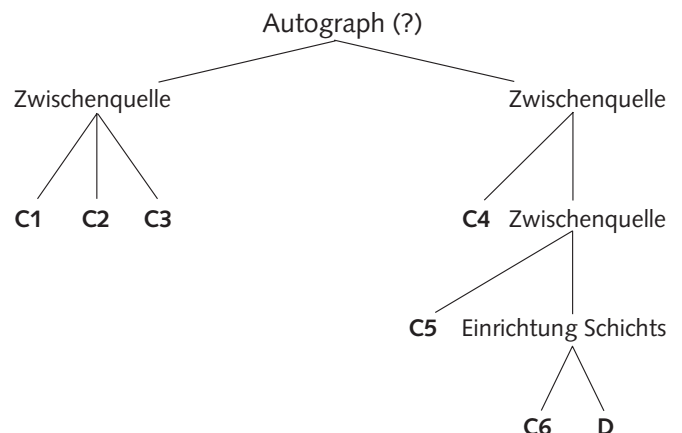
E: Abschriften des Erstdrucks:

E1: A Wn 37.752 (nur der Anfang der Motette). **E2**: B Br *Fétis 1986 C LP (2)*. **E3**: D BNms *Ec 9, 6d–f*. **E4**: D DI *Mus. 2405–E–4*. **E5**: D HEmS *Th Ba 6a*. **E6**: D HEmS *Th Ba 6b*. **E7**: D HER *Mus. M. 102:1*. **E8**: D HVs *Kestner Nr. 164* (Ausschnitte). **E9**: D Rp *Pr-M J. S. Bach III/14* (nur Satz 4). **E10**: DK A K. **E11**: PL Wu *RM 8129* (früher *Rps. Ms 70*).

Zur Abhängigkeit der Quellen C–D

Die Quellenabhängigkeit ist dargelegt bei Wolf 2002. Demnach lassen sich zwei Überlieferungsstränge unterscheiden mit **C1–C3** auf der einen und **C4–D** auf der anderen Seite. Während **C1–C3** insgesamt auf eine verlorene Vorlage (sicher nicht das Autograph) zurückgehen, ist für den zweiten Überlieferungsstrang noch eine weitere Zwischenquelle anzunehmen. Auf der verschollenen Mater des zweiten Zweiges (ebenfalls kein Autograph) basieren die Handschrift **C4** und die weitere Zwischenquelle, von der wiederum **C5**, **C6** und **D** abstammen. **C6** zeigt große Ähnlichkeiten zu **D**, geht aber offenbar auf ein früheres Stadium der Einrichtung Schichts zurück (vgl. Wolf 2002), **C5** ist von **C6** und **D** unabhängig. Beide Überlieferungsstränge gehen wahrscheinlich letztendlich auf die autographe Partitur, nicht aber auf die Originalstimmen zurück. Dafür spricht vor allem die fragmentarische Textierung der meisten Quellen.

Die komplizierte Überlieferungssituation möge ein Stemma verdeutlichen:¹¹



Zur Edition

Die beiden Überlieferungsstränge widersprechen sich in zahlreichen Details und erlauben es nicht, das Autograph zweifelsfrei zu rekonstruieren. Der Herausgeber ist somit gezwungen, einen der beiden Überlieferungsstränge zur Hauptquelle zu erklären. Die Entscheidung fiel dabei auf den Zweig **C1–C3**, zum einen, weil die gemeinsame Vorlage aufgrund der einfacheren Überlieferungslage besser zu rekonstruieren ist, zum anderen, weil **C1–C3** die geringere Zahl eindeutiger Fehler enthalten. Die zahlreichen Differenzen unserer Edition zu bisherigen Ausgaben liegen vor allem in der abweichenden Einschätzung der Handschrift **C5** begründet; sie diente etwa Ameln noch als Hauptquelle. Vor allem die neu bekannt gewordene Handschrift **C4** führte zu einer Neubewertung der Quellen, was eine deutliche Abwertung von **C5** zur Folge

¹⁰ Vgl. dazu Frieder Rempp, Krit. Bericht zu Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtliche Werke*, Serie III, Band 2: *Choräle und geistliche Lieder*, 2 Bände, Kassel etc. 1991 und 1996.

¹¹ Vgl. zur Herkunft der einzelnen Überlieferungsstränge Wolf 2002.


hatte. Erst durch Bekanntwerden der Handschrift **C4** konnte sie – besonders im Vergleich zu **C1–C3** – neu bewertet werden. Auch in der Bogensetzung folgt unsere Edition überwiegend den nur sparsam mit Bögen ausgestatteten Hss. **C1–C3**. Bei der Figur ♪♪ notieren **C1–C3** den Bogen in der Regel nur von der 1. zur 2. Note (also nur dort, wo Balkung nicht möglich ist); wir geben solche Bögen über allen drei Noten wieder.

Einzelanmerkungen


Berichtet wird im Folgenden über beide Überlieferungszweige. Mitgeteilt werden im Einzelnen alle Lesarten von mindestens zwei der Hss. **C1–C3**, alle *gemeinsamen* Lesarten der Hss. **C4** und **C5** sowie abweichende Lesarten unterschiedlicher Quellen an denselben Stellen (Hinweis auf undeutliche Vorlage). Die Bearbeitung Schichts (Quellen **C6** und **D**) bleibt unberücksichtigt. Es ist durchaus möglich, dass die Lesarten früherer Ausgaben hier nicht einmal in den Einzelanmerkungen auftreten: es sind dies dann singuläre Lesarten der Handschrift **C5** (möglicherweise auch von **C6** und **D**, jedoch gegen **C1–C4**). Über Abweichungen in der Bogensetzung wird nur berichtet, wenn die Textunterlegung davon betroffen ist.

Takt Stimme/Zeichen Bemerkung

7	letzte Silbe	In C5 und den älteren Ausgaben (sowie C6) „ach“; C1–C3 lesen wie unsere Edition „wie“ (C4 undeutlich), in den Gesangbüchern der Bach-Zeit steht meist „ach“, im Leipziger Gesangbuch von 1737 ¹² allerdings ebenfalls „wie“. Es ist zu vermuten, dass hier die ungewöhnlichere Variante diejenige des Originals ist, die späteren Schreiber hingegen ohne nachzudenken den ihnen vertrauten Text schrieben.
14	A 2	C1–C3 : g^1
23	alle	f nur in C4
28	S II 1	C4, C5 : g^1 (Oktavparallele zum T)
31	alle	C4 : keine Dynamik, C5 : mf
34	T 3–5	C4, C5 : ♪♪ , vgl. aber T. 26
36	alle	f nicht in C1–C3
37f.	A 3f.	C4, C5 : ohne Bg., 1. Note in T. 38 mit Textsilbe „die“, offenbar angeglichen an T. 36
40	T 3	C4, C5 ohne #
43f.	T 4f.	C4, C5 : 4. Note °, Textunterlegung in C4 : T. 43, letzte Note „deln“, T. 44 „./.“, T. 45 „wan-“, C5 : kein Text (T. 37–47 ein Melisma)
45	S II 6–7	C1–C3 : ♪ e^1 statt ♪♪ (vgl. aber T. 432)
54	T	Textunterlegung in C5 undeutlich, in C1–C4 kein Text unterlegt, also wohl Textunterlegung wie im B intendiert
58	alle	p nicht in C4, C5
61f.	A	Textunterlegung fraglich; in C1–C4 kein eigener Text unterlegt, in C5 bis T. 61, 5. Note wie Edition, Silbe „sto“ zu 6. Note in T. 61, „Je-“ zu 1. Note in T. 62, „su“ zu vorletzter Note des Taktes. Unsere Textunterlegung in T. 61 wird durch T. 69 bestätigt.
62	S I S II	ë nur in C1–C3 C4, C5 : Rhythmus $\pm \text{♩} \pm \text{♩}^\circ$, vgl. auch unten zu T. 70
63	S I	C1–C3 : his^1 statt ais^1
64	alle	p nicht in C1–C3 (pp in T. 66 dort allerdings vorhanden)
66	A	C4 : fis^1 ; C5 : a^1 korr. aus fis^1 (Vorlage beider wohl fis^1)
67	alle T 1	p nicht in C4, C5 C4, C5 : statt ° h ♪ h - ais , vgl. aber T. 59
69f.	A	Textunterlegung: T. 69: C1–C3 ohne Text, C4 wie C1–C3 , aber dort in S II entsprechend textiert, C5 wie T. 61; T. 70: C1–C3 nicht textiert, C4 nicht textiert, keine Bg., C5 textiert wie T. 62, aber mit (hier sinnlosem) Bg. zu 2.–3. Note. Insgesamt also wenig präziser als T. 61f., aber durch die Bogensetzung näher an der in der Edition gewählten Lösung.

70	S I	C5 : Bg. statt von 4.–5. von 5.–6. Note, Silbe „su“ erst zu letzter Note, Rhythmus in C4 : $\pm \text{♩} \pm \text{♩}^\circ$ (angepasst an S II in T. 62 in C4–C6)
72ff.	alle	f nach folgenden Quellen: S I, S II: C5 ; A: C4, C5 ; T, B: C5
74ff.	S II	Textunterlegung: C4 in T. 74 und T. 81, letzte Note bis T. 84 wie Edition, dazwischen nicht textiert; C5 : T. 74: „de-nen, nichts Ver-“, T. 75: 3. Note „damm-“, 4. Note „li-“, T. 76: „ches an de-“, T. 77 wie Edition, T. 78, 2.–5. Note „Christo Je-su“, T. 79ff. „sind, es ist nun nichts Verdamm-li-ches an de-nen die in Chri-sto Je-[letzte Note:] su sind“; C5 wahrscheinlich aus unzureichender Textunterlegung ähnlich C4 abgeleitet.
75f.	A	Textunterlegung unklar, C1–C3 : „li-ches“ undeutlich platziert; C4, C5 : „li“ in T. 75 zu der letzten Note, in T. 76 „ches an de-“
80	B	Textunterlegung in C4, C5 :
		
82f.	B	Textunterlegung in C5 : „sto“ zu 3. Note von T. 82, „Je“ zu 1. Note von T. 83; C4 wie C5 , aber „sto“ zu letzter Note von T. 82 und – im Widerspruch dazu – Bg. zu 2.–4. Note
83	T 3	C4, C5 : c^1
86	A 3	C4, C5 : ohne §
87	S II	Textunterlegung in C4, C5 : „nicht nach dem Flei-sche“
87f.	A	Textunterlegung in C4, C5 : T. 87, 2. Note „deln“, 3. Note „die“, T. 88, 1.–2. Note „nicht“
88	S II	Textunterlegung C5 : „wan-deln, die nicht nach dem“, C4 : „die nicht nach dem Flei-sche“
89	T 4	C2 : mit tr , C4, C5 ohne Verzierung
94f.	T	C1–C3 : Textsilbe „deln“ fehlt ganz, der übrige Text sehr vage unter den Noten verteilt; in C4 „deln, die nicht“ zu den 3 letzten Noten von T. 94; in C5 kein Text (Melisma bis T. 100)
96	B	C1–C3 : Haltebg. zu T. 97 fehlt
102	S II	C1–C3 : Bg. nur zu 1.–2. Note (Takt nicht textiert); C5 : Bg. nur zu 1.–2. Note, „dem“ zu 3. Note (C4 nicht textiert, kein Bg.)
103	A	C4, C5 : ohne #
	alle	Fermaten nur in C4, C5
140	S II 4	C1–C3 : ohne #
143	S II 4	C1–C4 : ohne #
	A	C4, C5 : Haltebogen zu T. 144 fehlt
144f.	A	C4, C5 : zu 2. Note „des“, in T. 145 „und des To-“
	alle	C4, C5 : mit Fermaten
151	S II 3	Fehler in der Vorlage von C4ff. : C4 : h^1 , C5 : a^1 (D : e^1)
157ff.	alle	Dynamik nur in C1–C3
159	S I 3	C4, C5 : g^2
160	S II 5	C4 fis^1 ; C5 korr. (aus fis^1 ?)
161	T	C4, C5 : 2. Note ohne #, Textunterlegung C4, C5 : „dar-“ erst zur 4. Note
162	A 2–3 B 6	C4, C5 : h^1 - gis^1 (wie S II)
	A	C4, C5 : ohne #
164	T 2	C1–C3 : d^1
165f.	T	C4, C5 : kein Bg. zu 2.–4. Note, „ge“ bereits auf der 4. Note von T. 165 mit Haltebogen zu T. 166
167	S II 3	Alle: h^1 . Wahrscheinlich waren in Bachs Autograph die Unisoni – wie in den Hss. C1–C3 – insgesamt nicht ausnotiert. An dieser Stelle war offenbar (im Autograph?) das Ende des Unisono nicht oder nur undeutlich vermerkt. Jedenfalls ist in C1–C3 von den T. 166–167 nur 1. Note notiert, statt zweiter Custos auf e^1 , das übrige System ist leer. In C4, C5 ist diese Notation aufgelöst und entsprechend h^1 notiert. Unsere Edition orientiert sich an der Parallelstelle in T. 151.
	T 3	C4 : fis^1 ; C5 : korr. aus fis^1

¹² Das privilegierte Vollständige und verbesserte Leipziger Gesangbuch, vormals von Vopelio [...] herausgegeben von Carl Gottlob Hofmann, Leipzig 21737, in der Auflage von 1750 ebenso; weitere der zahlreichen Auflagen lagen nicht vor.

172ff.	S I	C4: Bg. zu T. 174 fehlt; C5: Bg. zu T. 173 fehlt, „sich-“ in T. 173 zu 1. Note, Bg. zu T. 174 fehlt	230	T	C4, C5:
173ff.	T	Textunterlegung in C4, C5: T. 173, Bg. zu 1.–2. Note, Text „sich-rer“, T. 174f.: „sich-rer Ruh, in gar“, T. 176, Bg. zu 1.–3. Note, Text „sich-rer“			
175	S I	Rhythmus in C1–C3: ♩ ♩ ♩, möglicherweise Missdeutung eines \$ vor der 2. Note als à			(Systemsprung: die Noten des Alts, gelesen im Tenorschlüssel)
	alle	<i>p</i> der älteren Ausgaben nicht in den Quellen. Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 115, vermutet, dass BG 39 diese Dynamik aus einer damals noch greifbaren Handschrift aus Besitz Erich Prieigers („Berlin um 1805“), entnommen habe (in BG 39 keine Angaben zur Herkunft dieser Dynamik). Den Angaben von BG 39 nach dürfte es sich bei der Handschrift Prieigers um eine den Hss. C1–C3 nahestehende Quelle gehandelt haben. Es spricht somit vieles dafür, dass es sich um eine Kopie nach einer der in Berlin verwahrten Handschriften C1–C3 bzw. nach deren Vorlage handelte, womit dieses <i>p</i> – so es darin stand – als Zutat des 19. Jahrhunderts zu werten ist.	230f.	A	C2, C3: 3. Note mit Bg. zu 4., Text ab „ders“ um eine Note nach hinten verschoben, „euch“ zur 4. Note in T. 231, „woh-“ zur 8.
		In C4, C5: ± <i>a</i> ¹	232	T 7–9	C4, C5: ♩ ♩, so aber zu wenig Noten für unterlegten Text
177	S II 1–2	Zu dem in den älteren Ausgaben verzeichneten <i>f</i> vgl. die Anmerkung zu T. 175	234	S II 2–3	C1–C3: <i>fis</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ ; C4: <i>g</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ ; C5: <i>g</i> ¹ – <i>g</i> ¹ ; wir folgen hier der Konjekture Schichts
179	alle	C4, C5: ohne #	236f.	S I ab 8	C5: ♩ ♩ ♩ ♩ <i>c</i> ² <i>E</i> <i>c</i> ² – <i>h</i> ¹ – <i>h</i> ¹ (Textunterlegung wie S II); C4 wie Edition, jedoch ebenfalls 1. Note in T. 237 <i>c</i> ²
193	B 5	C1–C3: ohne #	239	T 9–11	C1–C3: <i>g</i> – <i>h</i> – <i>fis</i> (vgl. aber B)
195	T 1	Das – im Grunde überflüssige – <i>f</i> nicht in den Hss.	240	S II 4	Alle Hss.: <i>h</i> ¹
196	B	<i>f</i> nicht in C4, C5	242	A 8	C4, C5: <i>e</i> ¹
197	alle	C4, C5: ohne #	243	T 1. Hälfte	C4, C5: ♩ ♩ ♩ <i>h</i> – <i>c</i> ¹ – <i>a</i> – <i>d</i>
199	alle	<i>p</i> nur in C1–C3	244	S I	C4, C5: 1.–4. Note <i>g</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ – <i>g</i> ¹ – <i>a</i> ¹ , in C5 durch Beischrift korrigiert C1–C3: 7.–8. Note <i>g</i> ¹ – <i>a</i> ¹ (harte Dissonanzen zu S II)
201	alle	<i>f</i> nur in C1–C3		B	C1–C3: ♩ ♩ ♩ ♩ <i>d</i> – <i>c</i> – <i>H</i> – <i>A</i> – <i>H</i> – <i>c</i> ; dies wäre möglich bei der harten Variante in S I, 7.–8. Note (vgl. oben), bei der gewählten Variante ergibt dies Quintparallelen zwischen S I und B
	S I 2	C5: <i>e</i> ²	245	alle	C1–C3: ohne Tempoangabe
202f.	S II	C5: Bg. zu T. 203 fehlt, „brum-“ in T. 204 zur 1. Note; C4: kein Text unterlegt, Bg. fehlt ebenfalls; C1–C3: Bg. vorhanden (kein Text)	246	alle	Hier und im weiteren in C4, C5 stets: „Christus“ statt „Christi“
202ff.	alle	Textunterlegung in C1–C3 undeutlich. Bis zum Satzschluss nur S I (wie Edition) und B textiert. Im B „men“ erst in T. 207 auf der Achtel, „ob sie“ entfällt; in C4 sind ebenfalls nur S I und B textiert, S I der Edition entsprechend, im B wie S II, A, T („men“ in T. 206, Zählzeit 3, T. 207: „ob sie noch“). Die Edition folgt der (hier vollständig) textierten Handschrift C5 , soweit dies mit den Bg. in C1–C3 in Einklang steht (vgl. Anmerkung zu S II, T. 202f.). Die Auslassung des „ob“ in T. 207 im B ist für die bildliche Wiederholung des <i>Ais</i> hinzunehmen; in C5 fehlt im B (nicht aber den anderen Stimmen) auch das „sie“.	254	S I	<i>tr</i> nicht in C4, C5
		In der Vorlage von C4, C5 offenbar verderbt: C4: <i>h</i> – <i>dis</i> ¹ ; C5: <i>c</i> ¹ – <i>dis</i> ¹ (D: <i>e</i> ¹ – <i>dis</i> ¹)	255	B 1	C4: <i>fis</i> , C5 <i>fis</i> korr. in <i>d</i>
203	S II 5	C1–C3: <i>e</i> ¹	256	S II	C1–C3: 1. Note <i>fis</i> ¹ ; C4, C5: Rhythmus 1.–2. Note ♩ ♩; C5: Text zu 3. Note (nur in dieser Stimme) „ist“ (C4 nicht eigens textiert)
204	A 1–2	C1–C3: ohne \$	257	B 1	C4, C5: <i>e</i>
205	B 5	C4, C5: fehlt #	258	alle	C4, C5: <i>i</i>
210	alle	Taktzeichen in C4, C5: C	258/64	T 8	C4, C5: <i>h</i>
214	T 2	C4, C5: ohne #	261/67	A	<i>tr</i> nur in C1–C3
216	S I	Hier wie in T. 218 weichen im B in C1–C3 die letzten beiden Noten vom regulären Themenverlauf ab (T. 216: <i>c</i> ² – <i>d</i> ² statt <i>d</i> ² – <i>c</i> ² , T. 218: <i>g</i> – <i>a</i> statt <i>a</i> – <i>g</i>). Der Herausgeber von BG 39 (Wüllner) behielt dies bei und vermutete in der Abweichung vom Thema eine beabsichtigte, in der Führung anderer Stimmen begründete Variante; dies erscheint uns (wie auch Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 116) jedoch nicht zwingend. Wir folgen daher den Quellen C4, C5 mit dem regulären Themenverlauf.		B 2–3	C4, C5: <i>a</i> – <i>h</i>
	T 1–4	C1–C3: ♩ ♩ ♩ („lich“ zur 1. Note), C5: ♩ ♩ ♩ („lich“ zur 1. Note, „son-“ zur 2.); C4 wie Edition und damit in Übereinstimmung mit den Parallelstellen T. 213 im T und T. 215 im A etc.	262/68	T	C1–C3: Rhythmus ♩ ♩
217	T 7	C4, C5: <i>h</i> (um Sekunde mit dem B zu umgehen?)	271	A 4–5	C1–C3: Text undeutlich platziert
218	A	C2–C3: <i>è</i> statt <i>tr</i>	272	A 6–7	C5, C6: ♩ ♩ „Kreuz, Schmach“
	B	Vgl. oben unter T. 216, S I			C1–C3: ♩ <i>g</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ (Oktavparallele zum B); C5: Rhythmus wie Edition, Text „soll mich“ (273, 1. Note: „ob“), in C5 auf Korrektur (C4 im A nicht textiert)
221	S I 6	C1–C3: <i>c</i> ²	276	A 4–6	C4, C5: Rhythmus ♩ ♩
	A	C4, C5: Zählzeiten 3–4 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ <i>c</i> ² – <i>d</i> ² – <i>c</i> ² – <i>h</i> ¹ – <i>a</i> ¹ – <i>g</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ – <i>e</i> ¹ , letzte Note in C5 mit Bg. zur 1. Note in T. 222	281	T	C4: Text ab 2. Note „zwar Tod, ist der Leib zwar“; C1–C3 T nicht textiert (C5 wie Edition)
224	S I 3	C4, C5: ♩ ♩ (ohne Bg.) statt ♩	286	B 1	C4, C5: Oktave höher
225	S II 9–10	C4, C5: ♩ ♩, in C4 „lich“ zur 9. Note, C5 nicht textiert	290	B 8	C4, C5: B
229	S II 3	C1–C3: Auflösung mit <i>®</i> statt \$	295	T 5–6	C4, C5: <i>h</i> – <i>c</i> ¹
			296	B 11–12	C4, C5: <i>fis</i> – <i>g</i> (D: <i>f</i> – <i>g</i>)
			297	T 8–9	C4, C5: <i>h</i> – <i>c</i> ¹
				T 11–12	C4, C5: <i>h</i> – <i>c</i> ¹
				T 16–17	# in C1–C3 falsch platziert: <i>c</i> ¹ – <i>eis</i> ¹ statt <i>cis</i> ¹ – <i>e</i> ¹
			298	T, B	<i>è</i> nur in C1–C3
			308	S II 2	C4, C5: ohne #
			313	S I 2	C1–C3: <i>cis</i> ¹ , nicht aber in T. 347
			315	T 1	C4, C5: ohne #
			334	T 1	C1–C3 „mir“; dies ist zwar denkbar, aufgrund der besseren Textverständlichkeit übernehmen wir hier aber das „nicht“ von C4, C5 .
337f.	T		337f.	T	C1–C3: ab letzter Note versehentlich „o We-sen“ Die zu Anfang konsequent gesetzten Bg. zur fallenden Sekunde (vgl. T. 2, S I und S II sowie Parallelstellen) fehlen ab hier in den Quellen.
			340 f.	S I	C1: Bg. von 2. zu 3., „Nacht“ entfällt; C2, C3: ebenfalls mit Bg., nicht textiert
			349	S II 2	C4, C5: <i>d</i> ¹
			372	S I	C1–C3: ♩ ♩ <i>f</i> ¹ – <i>e</i> ¹
			388	S II 2	C4, C5: <i>a</i> ¹
			392	S II	C4, C5: Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩
			393	S II	C4, C5: Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩
			394	S II	C1–C3 (!): Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩
406ff.	alle				In diesem Satz sind die Textierungsprobleme besonders gravierend; oft geht der Text lediglich in

		C6, D auf (dort vermutlich aufgrund der Bearbeitung Schichts). Möglicherweise gehen die Ungereimtheiten auf das Autograph zurück und resultieren aus der Umarbeitung von Satz 2 zu Satz 11.
406	A 2	C4, C5: <i>g</i> ¹
409	T	C1–C3: Bg. zu 2.–3. Note, „Je-“ bereits zur 2. Note; C5: 3 Zweierbindungen, Text: „der Je-sum“
	B 1	C4, C5: Oktave höher
411	S I	C1–C4: Bg. zu 1.–2. und 3.–4. Note; dann eine Silbe zuviel; C4, C5: keine Bg., Text: „wek-ket hat in euch“ (zusätzlicher Bg. zu T. 412, 1.–2. Note)
	S II	C1–C3: Bg. zu 2.–3. statt 3.–4. Note
414	T 2	C4, C5: <i>h</i>
416	A	C1–C3: kein Text, keine Bg., in Edition angeglichen an B; C5: Bg. 3.–4. und 5.–6. Note, „den“ bereits zur 5.; C4: Bg. auch von 1.–2., Stimme nicht eigens textiert
	B	C4: Bg. zu 1.–2., „stum“ zu 3. Note, „von“ zu 4.; C5: wie A
419	S I 4	C4, C5: ohne #, erst 6. <i>dis</i> ²
	S II 2	C4, C5: <i>e</i> ¹
	B	C1–C4: zusätzlich Bg. zu 5.–6., dann jedoch eine Silbe zu viel
420f.	S I	C1–C3: Haltebg. zu T. 421, „dig“ dennoch zu 1. Note von T. 421 (und Bg. zu 1.–2. Note in T. 421); C4, C5: Haltebg. zu T. 421, „dig“ zu 2. Note in T. 421
	S II	C2, C3: Haltebg. zu T. 421; C1, C2, C4, C5 kein Bg. zu 1.–2. Note in T. 421
424	T	C4: Bg. zu 3.–4. statt zu 2.–3. Note; nicht eigens textiert; C5: kein Bg., Textunterlegung sehr ungenau und nicht zuzuordnen
425	S II	C1–C3: 1. Bg. erst ab 2. Note, C4: kein Bg., C5 1. Bg. nur von 2.–3. Note, 2. Bg. fehlt
	B	C1–C3: 1. Bg. fehlt, „in“ zur 2. Note, „euch“ zur 3. und „woh-“ zur 5.
426	S II	C5: „in“ zur 3., „euch“ zur 5. Note, nur Bg. zu 3.–4. Note; C4 nicht eigens textiert, keine Bg.
427	S I 6	C4, C5: <i>dis</i> ¹
	S II 6	C1–C3: <i>ais</i> ¹
429	S I	C1–C3: ° ä ° statt ¬.
431	T 3	C1–C3: <i>d</i> ¹
432	T 5	C1–C3: <i>c</i> ¹
433	S II 4	C4, C5: <i>h</i> ¹ , Text „sein“
437	A 2	# nur in C6
	T	C4: ohne Bg., Text ab 2. Note „dass sein Geist in euch“; C5: Bg. 5.–6. Note, „euch“ zu 5.
444	S I	C5: kein Bg., „in“ zu 5. Note, „euch“ zu 6., kein Haltebg. zu T. 445; C4: Bg. nur zu 1.–4. Note, kein Haltebg., Stimme nicht eigens textiert
445	A 3–4	C4, C5: <i>fis</i> ¹ – <i>fis</i> ¹
447	T 3	C1–C3: <i>h</i>
465	B	C4, C5: <i>E</i>

4. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir BWV 228

Die Quellen

Die Originalquellen sind vollständig verloren. Abschriften:

C1: Partiturschrift eines unbekanntenen Schreibers aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts: B Br *Ms. II. 3904* (Fétis 1984). Nach Ausweis des Wasserzeichens könnte die Handschrift in Bachs näherem Umfeld entstanden sein (ein auch von Bach in Leipzig verwendetes Papier).¹³

C2–3: Partiturschrift und Instrumentalstimmen aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, geschrieben von Johann Friedrich Hering: D B *Mus. ms. Bach P 569*. Bei den Instrumentalstimmen handelt es sich um acht colla parte geführte Streicherstimmen; eine der Bassstimmen ist beziffert.

C4: Partiturschrift eines Berliner Berufskopisten aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D Bhm *6138 K1 M1*¹².

C5: Partiturschrift Berliner Entstehung aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B *Am. B. 17*.

C6: Partiturschrift eines Berliner Berufskopisten (Kühn?) aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B *Am. B. 535*. Der Choraltext wurde von Johann Philipp Kirnberger nachgetragen.

C7: Partiturschrift aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: S Skma (ohne Signatur). Die Handschrift trägt den Besitzvermerk „Valentin Guenther I 1793“. Dieser Name konnte bisher nicht identifiziert werden. Soweit die wenigen Buchstaben des Namenszuges eine solche Aussage zulassen, ist jener Guenther nicht der Schreiber, sondern lediglich ein Besitzer gewesen. Der Notentext ist stark überarbeitet.

D: Erstdruck: Schicht 1802/03, Heft 2, S. 27–40.

E: Abschriften des Erstdrucks:

E1: B Br *Fétis 1986 C LP (1)*. **E2:** D DI *Mus. 2405-E-4*. **E3:** D Eu *Esl I 347*. **E4:** D HER *Mus. M. 102:1*. **E5:** D LEb *Go. S. 318*. **E6:** D Rp *SM 4331*. **E7:** DK A K. **E8:** PL Wu *RM 8129* (früher *Rps. Ms 70*).

Zur Abhängigkeit der Quellen C–D

Wie Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 132ff., und Wolf 2002 dargelegt, gehen alle Handschriften unabhängig voneinander auf eine fehlerhafte Partiturschrift zurück, wahrscheinlich eine weitere frühe Abschrift aus dem Kreis der Bach-Schüler und -Bewunderer. Vorlage dieser Handschrift war wahrscheinlich das Autograph (und nicht die Originalstimmen). Für die Berliner Hss. **C4–C6** kann eine gemeinsame Vorlage angenommen werden. **C4** hält sich dabei offenbar besonders eng an die Vorlage; es finden sich etliche Übereinstimmungen mit der frühesten Quelle **C1** (besonders auffällig: die in diesen beiden Handschriften nahezu identische Notation von prima und seconda volta, T. 112ff.; sie könnte so auch bei Bach gestanden haben). Im Einzelnen jedoch ist die Überlieferungssituation bei dieser Motette nicht zu klären. Auch über die Vorlagen von **D** ist nichts in Erfahrung zu bringen: Die gemeinsamen Fehler der gesamten handschriftlichen Überlieferung sind in **D** beseitigt; ob aufgrund besserer Vorlagen (unwahrscheinlich, vgl. Wolf 2002) oder durch Konjekturen, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden. Jedenfalls lag die Bearbeitung Schichts offenbar lange vor dem Druck weitgehend vor; die auf 1793 datierte Handschrift **C7** lässt hinter der weitergehenden Bearbeitung die Lesarten Schichts erkennen.

Zur Edition









Wir konnten in keiner der Handschriften eine von einer anderen erhaltenen Handschrift abhängige Quelle erkennen, müssen also zur Edition alle Quellen heranziehen. Als Hauptquellen stützen wir uns dabei auf die frühen Handschriften **C1, C2** und auf die offenbar besonders vorlagegetreue Handschrift **C4**; die Handschriften **C3, C5** und **C6** werden in Zweifelsfällen zu Vergleichszwecken herangezogen, ebenso wie der Druck **D**, dem wir etliche Konjekturen entleihen. Die bearbeitete Fassung der Handschrift **C7** hingegen kann unberücksichtigt bleiben. Betrachtet man eindeutig aufeinander bezogene Parallelstellen (z. B. T. 37ff. und T. 41ff.), kann man sich ein Bild von der Ungenauigkeit der Handschriften insgesamt machen.







¹³ Leisinger/Wollny 1997, S. 192.

Einzelanmerkungen

Aufgrund der großen Anzahl der heranzuziehenden Quellen, muss und kann auf die Mitteilung jeder Einzelabweichung verzichtet werden; mitgeteilt werden stets Lesarten mehrerer Handschriften sowie alle Lesarten der Stellen, an denen mehrere Handschriften auf unterschiedliche Weise vom edierten Notentext abweichen (in solchen Fällen ist eine uneindeutige Vorlage anzunehmen). Bindebögen werden innerhalb der Stimmen angeglichen, jedoch nicht bei Parallelstellen. Über die insgesamt uneinheitliche Bogensetzung in den Quellen wird nicht berichtet. In den Takten 86f. (123f.) hat es den Anschein, als hätten sich in der Vokalpartitur Reste einer an dieser Stelle selbstständigen Generalbassstimme erhalten. Wir geben die mutmaßliche Generalbassstimme in einem zusätzlichen System wieder. Im System der Vokalstimme erscheint großgestochen der Quellenbefund (in den Handschriften: Vokalstimme mit Pausen und Generalbass im selben System) und kleingestochen die sangbare Bearbeitung Schicht's. In den Einzelanmerkungen teilen wir zu dieser Stelle außerdem die Variante der Handschrift Guenther's (C7) mit.

Takt Stimme/Zeichen Bemerkung

4	A I 1 B I 3f. S II 7	C1, C2: ohne # Text in C1: „ich, ich“; C2: „ich, ich“, korr. in recte C1–C3: <i>cis</i> ² ; C4–C6: <i>h</i> ¹ Vorlage undeutlich? <i>h</i> ¹ Konjekture (Einklang mit S I), wir folgen der Konjekture (?) von C7, D
7	T II 1	C1, C4: <i>gis</i>
8f.	Coro II	C1–C6: Text bis 1. Note, T. 9 „fürchte dich nicht“, Musik aber wie „ich bin bei dir“
9	A I 4	C1–C3, C5: <i>e</i> ¹
11	A I 2 A I, T I	C1: <i>cis</i> ² ; C4: <i>a</i> ¹ Zählzeit 3 entspricht nicht der Parallelstelle in T. 21, Coro II. Da aber zwei Stimmen betroffen sind und es den Anschein hat, dass die Abweichung des T in T. 21 von der Änderung des A bedingt war (sonst Quintparallelen), gehen wir davon aus, dass diese Inkonsequenz auf Bach's Partitur zurück geht.
19	A I 4 S II 4	C1–C6: <i>g</i> ¹ C1–C6: <i>g</i> ¹ ; C7, D: Konjekture <i>gis</i> ¹ (denkbar, aber nicht zwingend)
21	T II 3	C1–C6: ohne §
23f.	T II 3–5	C4–C6: <i>a</i> ¹ – <i>gis</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ ; C7: <i>fis</i> ¹ – <i>g</i> ¹ – <i>fis</i> ¹ ; D: <i>fis</i> ¹ – <i>g</i> ¹ – <i>a</i> ¹
24	T I 3	C1–C3: <i>gis</i> ¹
27	B II 3ff.	C1–C4, C6:  <i>d–d–cis</i> , in C1 korr. (spät) in  <i>d–cis</i> , in C4 korr. aus  <i>d–cis–d?</i> ; C7:  <i>d–cis</i> ; D:  <i>d–cis–d</i> ; Lesart der Vorlage unklar, unsere Edition folgt C5
33	A I	C1–C6: ohne §, vgl. T. 34
36	S I	C1–C5: Haltebg. zu T. 37 fehlt
	T I 1	C1–C6: <i>cis</i> ¹
38	T I 8–9	C1, C4: ohne Haltebg.
40	T I 1	C1–C6: <i>e</i> ¹ , wir folgen D (dort wohl Konjekture); C7 gänzlich anders
41	T II 10	C1–C6: <i>his</i> , in T. 37 kein #, dort den Regeln der Zeit nach eher als <i>h</i> zu lesen, <i>h</i> ist zudem melodisch besser (C7 und D lesen <i>h</i>)
42	S II 8 T II 1–2	C1–C6: <i>dis</i> ² , vgl. aber T. 37 C1–C5: <i>a–gis</i> ohne Bg.; C6, C7, D: <i>a–gis</i> mit Bg., vgl. aber T. 38
43	T II 1–3 T II 5	Rhythmus in C1–C3, C5, C6, D:  , vgl. aber T. 38 (in D T. 38 an T. 43 angepasst: jeweils ) C1–C6: ohne #, vgl. aber T. 38 (D mit #, C7 gänzlich anders)
52	B II 11	C1–C6: <i>fis</i> , vgl. aber T. 48
55	A II 2	C1, C2, C6: <i>a</i> ¹
57	A I 7 T I 5 Coro II T II 5	C1–C6: <i>h</i> ¹ (C7 gänzlich anders), vgl. aber T. 56 A II C1, C3–C6: ohne #, vgl. aber T. 56, T II C1–C6: „ich helfe dir“, vgl. aber T. 55, Coro I  C1–C6: <i>a</i> , vgl. aber T. 56, T I
58	A I 1 T II 3–6	C1, C2, C4–C6: <i>d</i> ; C7: <i>fis</i> ¹ , vgl. aber T. 56, A II C1–C6: <i>cis</i> ¹ – <i>cis</i> ¹ – <i>cis</i> ¹ – <i>cis</i> ¹ , vgl. aber T. 56, T I
59	T I	C1–C5: Bg. zu T. 60 fehlt

	B I 5	C1–C6: ohne §
	T II 2	C1, C3–C6: <i>d</i> ¹ , vgl. aber T. 57, T I
60	S I	Bg. zu T. 61 fehlt in C1, C4
68	S I 3 T I 2	C1, C4–C6: ohne # C1, C4–C6: ohne # (nach den Regeln der Zeit nicht zwingend nötig)
69	B I 3	C1–C6: ohne #
70	B I 13–15	C1–C3: <i>fis–e–d</i> ; C4–C6: <i>e–d–cis</i> , beides im Konflikt zu anderen Stimmen; wir übernehmen die Konjekture von C7 und D
	A II 1–3	C1, C4, C6: <i>d</i> ² – <i>cis</i> ² – <i>d</i> ² ; C3, C5: <i>cis</i> ² – <i>cis</i> ² – <i>d</i> ² ; wir folgen C2, C7 und D (dort vermutlich Konjekture) Erste Takthälfte in C1–C6:  , Textierung aber wie Edition
71	S II	C1–C6: Bg. zu T. 72 fehlt Quintparallele zu B I, aber in C1–C6 so notiert, in C7 gänzlich anders, in D stattdessen  <i>cis</i> ¹ , jedoch scheint eine Quinte im achtstimmigen Satz nicht gravierend genug, um in den Quellenbefund einzugreifen.
	A I T II 10–11	C1:  C1, C5: <i>gis</i> Choral nur in C6 (dort nachgetragen), C7 und D textiert; in C4 nur die erste Zeile C1–C6: ohne § (C7 gänzlich anders) C1–C6: ohne Haltebg. (C7 gänzlich anders) Kleingestochen die Bearbeitung Schicht's; C7 in T. 86 wie Schicht, T. 87f.  , textiert „ha-be dich er-lö- - set“; Noten des Bc und der Vokalstimme in den Handschriften in einem System
72	B II 4–5	C4, C5: <i>d</i> ²
81	B I	C1–C3: <i>cis</i> ¹
83 (120)	S	C1–C6: Text „fen, ich ha-be“ Auch hier könnte eine selbstständige Generalbassstimme durchscheinen, ohne dass jedoch eine Bearbeitung für rein vokale Darbietung notwendig wäre; in D statt des letzten Achtels des Taktes zwei 16tel <i>fis–e</i> ; in C7 unbearbeitet
84 (121)	T 5 B	C2, C4, C5: überzähliger Haltebg. zu T. 98; Rest einer Korrektur im Autograph? C1, C4–C6: ohne § C1, C4, C5: <i>d</i> ² Bg. zu T. 111 fehlt in C1–C6 C1–C6: <i>e</i> , melodisch und thematisch aber unwahrscheinlich
86f. (123f.)	B	C1, C2, C4–C6: 3. Note ohne Text, ab 4. „set, denn ich ha-be dich ge-ru-fen, ge“, vgl. aber T. 108 Fehlen in C1 (in C4 identischer Zeilenumbruch, dort T. 115–116 auf einer Zeile) Wiederholung in C3, C6 ausgeschrieben in C1, C2, C4–C6: ohne § (allerdings im 18. Jahrhundert nicht zwingend nötig) C1–C5: ohne Haltebg. zu T. 151 C1–C6: lesen in beiden Stimmen <i>cis</i> ² , dies führt jedoch nicht nur zu einer Quintparallele (zum A), sondern ist auch harmonisch bedenklich C1: <i>d–e</i> ; C2–C4: <i>d</i> ¹ – <i>e</i> ¹ C1: Pause statt Note; C3: nur °; C4: leerer Takt; C2, C3, C5, C6: ohne Haltebg. zu T. 151 C1–C3: <i>fis</i> ¹ – <i>e</i> ¹ – <i>d</i> ¹ C1–C3: <i>d</i> Rhythmus C1:  (?); C2, C4–C6:  ; C3: ganzer Takt wie S I C1, C2: <i>d</i> ¹ mit §; C3: ohne Akzidenz C2, C3: ohne Fermate C4: am Ende „Da Capo“ (!)
91 (128)	A 4	
94 (131)	T 10	
95 (132)	T 3–6	
96 (133)	B 4ff.	
97 (134)	A	
100 (137)	T 1–2	
109 (146)	A 10	
110 (147)	T B 4	
114f.	B	
115f.		
117ff.		
149	A I, II 6	
150	S I T I, II 1	
	T I 8–9 S II	
151	T I 5–7 B II 1	
152	S II 5–6	
	T II 6	
154		

¹⁴ Hans-Joachim Schulze: „Der Schreiber Anonymus 400“, in: *Bach-Jahrbuch* 1972, S. 104ff.

¹⁵ Leisinger/Wollny 1997, S. 192 (dasselbe Papier findet sich in Handschriften der Leipziger Neukirchenmusik sowie in Abschriften des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola).

5. Komm, Jesu, Komm BWV 229

Die Quellen

Originalquellen sind nicht vorhanden. Abschriften:

C1: Partiturschrift des Thomaners und Bach-Schülers Christoph Nichelmann, wahrscheinlich aus den Jahren 1731/32¹⁴: D B Mus. ms. Bach P 609.

C2: Partiturschrift eines unbekanntes Schreibers aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts: B Br Ms. II. 3903 (Fétis Nr. 1983). Nach Ausweis des Wasserzeichens könnte die Handschrift in Bachs näherem Umfeld entstanden sein.¹⁵

C3: Partiturschrift aus dem Jahr 1797: D B Mus. ms. Bach P 1016.¹⁶

C4: Partiturschrift Berliner Entstehung aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B Am. B. 19.

C5: Partiturschrift Berliner Entstehung aus dem 18. Jahrhundert: D Bhm 6138 K1 M1¹³.

D: Erstdruck: Schicht 1802/03, Heft 2, S. 1–17.

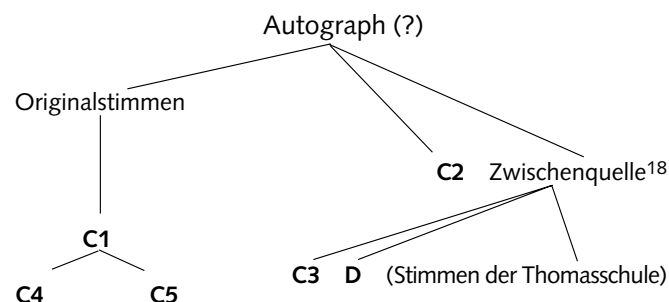
E: Abschriften des Erstdrucks:

E1: B Br Fétis 1986 C LP (1). **E2:** D BNms Ec 9,6d–f. **E3:** D DI Mus. 2405–E–4. **E4:** D HER Mus. M. 102:1. **E5:** D HVs Kestner Nr. 164. **E6:** DK A K. **E7:** PL Wu RM 8129 (früher Rps. Ms 70).

Zur Abhängigkeit der Quellen C–D

Die Abhängigkeit ist dargestellt bei Wolf 2002. Demnach gehen die zwei noch aus Bachs Lebzeiten stammenden Handschriften auf verschiedene Vorlagen zurück: Die Abschrift Nichelmanns (**C1**) auf die Originalstimmen, diejenige des unbekanntes Schreibers (**C2**) wahrscheinlich auf die autographe Partitur. Die Berliner Partituren **C4** und **C5** sind Abschriften der zum Besitz Kirnbergers gehörigen Handschrift **C1**. Die verbleibende Handschrift **C3**, der Druck **D** sowie die heute nicht mehr greifbaren älteren Stimmen der Thomasschule¹⁷ haben eine gemeinsame, wahrscheinlich ebenfalls auf das Autograph zurückgehende Vorlage.

Zur Verdeutlichung das Stemma:



Zur Edition

Die Originalstimmen waren von Bach vor der Aufführung revidiert, d. h. um Details wie Bindebögen und Dynamik-Angaben erweitert und gegebenenfalls auch korrigiert oder verändert worden. Entsprechend kommt nur die Abschrift der Originalstimmen **C1** als Hauptquelle in Betracht. Dies ist um so mehr der Fall, als der Schreiber der wohl einzigen direkten Abschrift des Autographs (**C2**) offenbar wenig mit Vokalmusik vertraut war, was sich häufig in Balkung syllabischer Achteln, jedoch auch an mangelnder Textunterlegung insgesamt zeigt; er versuchte offensichtlich, die Textunterlegung gegenüber

seiner Vorlage zu vervollständigen (auch dies ein Indiz auf die Originalpartitur als Vorlage). Die Handschriften **C2–C3** haben dennoch als Vergleichsquellen Bedeutung; sie informieren (wenn auch jede für sich genommen unzuverlässig) über die Lesarten der verschollenen Originalpartitur und können zur Überprüfung und Korrektur des Notentextes von **C1** dienen. Wenn nämlich **C2** und **C3** übereinstimmen, handelt es sich dabei mit hoher Wahrscheinlichkeit um die Lesart der Originalpartitur, die dann jeweils gegen **C1** abzuwägen ist: geht eine abweichende Lesart auf einen Fehler des Schreibers der Originalstimmen bzw. Nichelmanns zurück oder handelt es sich dabei um eine nachträgliche Veränderung Bachs?

Einzelanmerkungen

In der Unterlegung des Textes folgt unsere Ausgabe ausschließlich **C1**; über abweichende Textierung in **C2**, **C3** wird nur in Ausnahmefällen berichtet.¹⁹ Nicht mitgeteilt werden im Folgenden ferner singuläre Abweichungen in **C2** und **C3**; wenn allerdings mehrere Quellen an derselben Stelle abweichende Lesarten bieten, wird darüber vollständig berichtet, da hier eine undeutliche Vorlage vermutet werden kann und somit alle Lesarten Hinweise auf den ursprünglichen Text geben können.

Takt	Stimme/Zeichen	Bemerkung
3	S II	C1: c^2
9	S II 4–5	C2: d^2-b^1 , C3: d^2-c^2 , beides melodisch nicht wahrscheinlich
10	B II	Diese wie zahlreiche andere Bassnoten in C2 eine Oktave tiefer als in C1 und C3 ; gestrichene frühere Lesart im Autograph oder willkürliche Veränderung in C2 ?
12	T I 4	C2 , C3 lesen nochmals <i>as</i> , dies ist jedoch melodisch wie harmonisch unwahrscheinlich; undeutliche Korrektur im Autograph?
13f.	T I	C2: °.± ¬ c^1-c^1-b a ; C3: ¬. ¬. c^1-a ; undeutlich im Autograph?
14	S II 1	C1: f^2 korr. in c^2 ; C2: es^2
15	B I	C1: ¬., keine Pause
20	S II 1	C1: mit \$
24	A II 4	C1 , C2: a^1
42	T I	Vorschlag nur in C1
43	B II	C1: ¬.; C2: ° ° ä („de“ zu 2. Note)
53	Coro I	C2: S, A, B bzw. C3: B ¬. statt ¬ ä
54	T II 1	C1: es^1
55	A I	Vorschlag nur in C1
	B II 1	C1: A
55ff.	A I	C1: Text „Weg, der sau- - re Weg“, wir folgen C3 (vgl. T I); C2: T. 55: ° ° ° $es^1-es^1-es^1$, Text T. 55–57: „sau-re Weg wird mit zu schwer“
58	A II 3–4	C1: g^1-f^1
62	A I, T I	C2 , C3: Text an S I angeglichen, in C2 führt dies zu einer Spaltung der 2 im A I
64		Taktzeichen in C2: ₤, C3: j; in C1: j auf dem Taktstrich (sieht dann aus wie ₤)
70	B II 4	C3: fis^1 ; fis^1 scheint zwar zunächst wahrscheinlicher, aber C1 und C2 lesen hier d und entsprechend an der Parallelstelle in T. 72 (vgl. dort) es Parallel zu T. 70: C3 liest g
72	B I 8	C1 undeutlich, möglicherweise c^2 gemeint
	A II 3	C1 wie Edition, 4.–6. korr. aus $b-c^1-d^1$; C2: 4.–6. wie C1 ante correcturam; C3: $as-b-c^1$; vermutlich undeutliche Vorlagen (Korr. Bachs in Stimme? Oder in Stimme und Partitur?)
75	T II 3–6	C1: f^1-es^1 ; C3: es^1-c^1
77	A I 11–12	tr nicht in C1
79	S I	tr nicht in C1 , C2
80	S II	tr nicht in C1 , C2
	B II	tr nicht in C1

¹⁶ Zu Schreiber und Herkunft der Handschrift vgl. Wolf 2002.

¹⁷ BG 39, S. XXXVII und XLIIIff.

¹⁸ Vgl. zu dieser Handschrift Wolf 2002.

¹⁹ Vollständig bei Ameln, Krit. Bericht NBA III/1, S. 166ff.

82	S I, T I	<i>tr</i> nicht in C2 , C3 ; da aber in D an dieser Stellen ein eher nicht zu erwartendes \approx steht, ist es wahrscheinlich, dass auch im Autograph (als indirekter Vorlage von D) ein Verzierungszeichen stand.
84	S II, T II	Wie Anmerkung zu Takt 82
91	A I 1	C1–C3 : c^2 , in der Parallelstelle in T. 99 C1 , C2 : h^1 ; da das h^1 ein $\$$ erfordert, ist ein Sekundversehen auszuschließen; h^1 erscheint auch harmonisch richtig, wenngleich melodisch problematisch. In der Vorlage von C3 gab es offenbar eine Unklarheit bezüglich dieser Stelle: C3 liest an beiden Stellen c^2 , D hingegen an beiden h^1
92	B I	C2 und C3 textieren hier wie auch an den Parallelstellen T. 110, 114, 122 „ben, das Le-“ (C2 aber nicht an allen Parallelstellen textiert!), in C2 , C3 Text irrtümlich ergänzt? Wir folgen C1
99	A II 1	Vgl. die Anmerkung zu T. 91
100	B II	Vgl. Anmerkung zu T. 92
101	T I	<i>tr</i> fehlt in C2 , in C3 eine Note zu früh
	B I 2	C1 : g
102	A II, T II	<i>tr</i> nur in C3
104	S I 1–5	In C1 mit Bg. (nicht T I und bei den Parallelstellen)
	S I, T I	Wie Anmerkung zu T. 82
105	A II 2	C1 undeutlich, es^1 ?
	B II 2	C1 , C2 : c , vgl. aber T. 83
110	B I 5	C1 , C2 : ohne $\$$
114	B I	Vgl. Anmerkung zu T. 92
116f.	T II 2–5	Text in C1 „die Wahrheit Weg“, vgl. aber T. 108f. (C2 hier untextiert, C3 wie Edition)
122	B II	Vgl. Anmerkung zu T. 92
123	S I	<i>tr</i> nur in C3
124	S II	<i>tr</i> nur in C3
126	S I	<i>tr</i> nur in C1
128	S II, T II	Wie Anmerkung zu Takt 82
135	A I 2, 5	C1 : ohne $\$$
136	B I	Vgl. Anmerkung zu T. 92
145f.	S II 5–6	C1 : Note ursprünglich textiert: „Er ist“, unvollständig kor. zu „Du ist“
151ff.	A II	<i>tr</i> nur in C1
152	T I 4	C1 , C2 : c^1 , vgl. aber T. 163
153	A I 10	C1 : J es^2 – c^2 statt J es^2 , vgl. aber T. 164
155	T I 4	C1 : g
	T II 3	C1 , C2 : f , vgl. aber T. 166
156		Dynamik nur in C1 (von Bach wohl nur in die Stimmen notiert)
161ff.	A II	<i>tr</i> nur in C1
162	A I 4	C1 : Vorzeichen undeutlich, $\text{e}^?$, vgl. aber T. 151
166	T I 4	C1 : g (wie Takt 155)
195		Fermaten nur in C1
	T	C1 und C2 : ohne Vorzeichen

6. Lobet den Herrn, alle Heiden BWV 230

Die Quellen

Originalquellen sind keine vorhanden. Abschrift:

C: Partiturabschrift aus der Zeit um 1800 (?) in Konvolut (nach Kobayashi 1981, S. 84: Verkaufsabschrift Breitkopfs): PL Wu RM 5941 (früher *Rps Mus* 92).

D: Erstdruck: *Der 117te Psalm für vier Singstimmen in Musik gesetzt von JOH. SEBASTIAN BACH [...] Nach J. S. Bach's Original-Handschrift*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1821]. BWV 230 erschien nicht innerhalb der Motetten-Sammlung von 1802/03, sondern knapp 20 Jahre später als Einzelausgabe. Als Herausgeber galt lange Johann Gottfried Schicht, einiges spricht jedoch eher für Friedrich Schneider (vgl. Wolf 2002). Um was für eine Handschrift es sich bei der im Titel erwähnten „Original-Handschrift“ handelt, ist nicht bekannt. Die von Friedrich Schneider 1821 herausgegebene Ausgabe der Kantate BWV 80 trägt denselben Titelzusatz. Die Vorlage Schneiders war dabei aber sicher nicht das Autograph, sondern eine Handschrift eines Leipziger Schreibers aus der Zeit kurz nach 1750.

E: Partiturabschrift nach dem Erstdruck: D LÜH A 673.

Zur Abhängigkeit der Quellen

Die Lesarten der Handschrift **C** zeigen einen engen Zusammenhang mit dem Erstdruck **D**, wahrscheinlich gehen **C** und **D** auf dieselbe Vorlage zurück.

Zur Edition











Für die Edition sind die Handschrift **C** sowie der Erstdruck **D** zugrunde zu legen, da beide Zeugen der verschollenen Vorlage sind. Für den Erstdruck hat offenbar eine sparsame Redaktion stattgefunden, etwa durch Hinzunahme weiterer Bindebögen. Bekanntlich bietet die Textunterlegung bei dieser Motette erhebliche Probleme; diejenige der Quellen ist oft wenig glaubwürdig. Wir geben – sofern beide Quellen übereinstimmen – die originale Textierung und an besonders problematischen Stellen (aber nur solchen) zusätzlich kursiv eine Alternative. Die unbefriedigende Textunterlegung ist offenbar darauf zurückzuführen, dass der Komposition ursprünglich ein völlig anderer Text zugrunde lag.²⁰ In den Quellen, besonders in **C**, finden sich etliche Hinweise auf diese ursprünglich andere Textierung (Balkung, Bögen oftmals im Widerspruch zur Textunterlegung, Bogensetzung bei Parallelstellen trotz unterschiedlicher Textierung identisch etc.). Auffällig ist auch die geringere Zahl solcher Ungereimtheiten im *Alleluja*, was darauf schließen lässt, dass dieser Textbestandteil möglicherweise schon der ursprünglichen Fassung angehörte. Wir teilen diese Beobachtung mit, sehen jedoch von einer Rekonstruktion ab. Die Bezifferung steht nur in **C**.

Einzelanmerkungen

In **D** sind weitaus mehr Bögen notiert als in **C**, es sind aber auch in **C** Bögen zu finden, die in **D** fehlen. Wahrscheinlich gehen diese Differenzen überwiegend auf eine Redaktion des Herausgebers von **D** zurück. Wir übernehmen die in beiden Quellen vorhandenen Bögen und berichten aber über die zusätzlichen Bögen in **C**, denn sie geben vielfach Hinweise auf die ursprüngliche Werkgestalt der Motette (Bogensetzung im Widerspruch zum unterlegten Text). Auch bei einigen anderen Abweichungen zwischen **C** und **D** müssen wir mit redaktionellen Maßnahmen des Herausgebers von **D** rechnen. Wir folgen **D**, sofern die Verbesserung durch Parallelstellen gedeckt oder aus harmonischen Gründen unumgänglich ist.

Takt	Stimme/Zeichen	Bemerkung
1	Bc	D : Taktzeichen j e bereits eine Note zu früh
3	A	C : „bet“ bereits zur 2. Note
6	Bc 6–7	Bezifferung 5–
12	A 2	C : J f^1 – g^1 statt der J f^1 , vgl. aber S, T. 11
	A 10	C : ohne $\#$
	T	C : „bet, lo“ jeweils eine Note später, vgl. aber A, T. 11
13	S 1–3	D : Text bereits hier „al- le“
	A 3ff.	C : nur 1x „alle“ („al“ zur 3., „le“ zur 9. Note)
16	S	C : Bg. nur 2.–3. Note
18	T 7–10	C : Zweierbindungen
19	S 6–7	C : mit Bg.
20	T 5	C : f^1
22	Bc	Haltebg. nur in D
23	A 1–3	D : „al-“ zu 2. Note, Bg. von 2. zu 3.

²⁰ Vgl. dazu Klaus Hofmann, „Die Motette ‚Lobet den Herrn, alle Heiden‘ (BWV 230). Alte und neue Probleme“, in: *Bach-Jahrbuch* 2000, S. 35–50.

27	Bc	Bezifferung: 9 durchstrichen
31	A 3	C: <i>h¹</i> (mit $\$$)
	B	C: „ker“ zu 2. und 5. Note
34	S 9–12	C: Zweierbindungen
	B 8–11	C:  , „set“ dennoch zu 10. Note
35	Bc	Haltebg. fehlt in C
40	B 4–7	C:  , „le“ dennoch zur 6. Note; 6. Note ohne #, 8. mit #
42	A 3–5	D: ohne Bg.
47	S 1	C: <i>c²</i>
	T 7	C: @ statt #
48	B	C: 4.–7. Note  , Textverteilung: „bet“ zur 6., „den“ zur 8. und „Herrn“ zur 9. Note
53	S	C: Bg. 1.–2. statt 2.–3. Note
	T 5–6	C:  mit Bg.
56	B 11–14	C:  , „set“ aber dennoch zu 13. Note
60	S 3–4, A 4–5	C: mit Bg.
63	S 1–2	C: 
	Bc	D: ohne Bg.
65	A 1–3	C: mit Bg.
66	S, A 4–5	C: mit Bg.
	T	C: Bg. nur zu 1.–2. Note
67	A	C: Haltebg. fehlt
68	A, T, B	C: Die letzten beiden Viertel ohne Bg., „tet“ zur letzten Note
70	S	C: Bg. nur 3.–4. Note
	Bc	C: nur \circ , ohne Bg. zu T. 71
73	B	C: $\text{r} \text{ä}^\circ$
76	B 7–8	C: ohne Bg., „E-“ schon auf letzter Note von T. 76
86	B	C: Bg. von 5.–7. statt 4.–6. Note
87	S 5–8	C:  , ohne Bg. von 7.–8. Note, „tet“ dennoch zur 7.
	A 1	C, D: <i>g¹</i> (aber mit Bg. zu T. 86)
88	S	C, D: Bg. zu 9.–13. Note (parallel zu T. 86!)
90	T 9–12	C:  , „tet“ dennoch zur 11. Note
95	S 5–8	D: Bg. von 6.–8. Note „de“ zu 6.
	B	C: 1. Bg. nur bis 3. Note, Text 4.–6. Note „wigkeit, denn“. Text so vollständig, aber gegen das Metrum.
96	A 4	C: <i>c¹</i>
107	Bc	<i>c¹</i> nur in D
111	S	C: 2.–3. und 4.–5. Note mit Bg.
116	S	C: 1.–2. Note mit Bg.
131	A 2–5	C:  , Bg. und Textverteilung wie Edition
137	T	C: mit Bg. zu 2.–3. Note, Textverteilung: 1. Note „luja“ (!), 2. Note „al-“
141	A	C:  , beide Gruppen mit Bg.
143	Bc	a nur in D
154	A	C, D: statt 2. Note a
162	A 6	C: <i>g¹</i>

7. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn Anh. 159

Die Quellen²¹

A: Partiturreinschrift von Philipp David Kräuter und Johann Sebastian Bach: D B *Mus. ms. Bach P 4/1*.

Bei der Herstellung der Partitur war neben Johann Sebastian Bach sein Schüler Philipp David Kräuter beteiligt; dieser hielt sich von März 1712 bis September 1713 in Weimar auf.²² Bach schrieb die erste Akkolade, T. 1–14, vollständig, in der letzten Akkolade von T. 108–116 die Stimmen Tenore und Basso, den Alto ab T. 111 und den Worttext der Motette mit Ausnahme des Textes zum Sopran ab T. 84. Von T. 1–84 sind in der Regel nur eine oder zwei Stimmen eines jeden Chores textiert, erst ab T. 84 sind alle Stimmen mit Text unterlegt. Alles übrige, einschließlich der ursprünglichen Korrekturen, stammt vom Kopisten. Bei diesen Eigenkorrekturen handelt es sich durchweg um die Richtigstellung von Abschreibfehlern. Der Kopftitel der Handschrift lautet lediglich *Motetto a*; eine Angabe zur Stimmenzahl fehlt ebenso wie der Name des Komponisten.

C1: Abschrift von Johann Heinrich Michel aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts: D B *Mus. ms. Bach P 4/2*. Auch hier war

ursprünglich kein Komponist genannt; die Angabe „J. Christoph Bach“ stammt aus neuerer Zeit.

C2: Abschrift aus dem 19. Jahrhundert von Friedrich Rochlitz: D LEB *Go. S. 299*.

D: Erstdruck: Schicht 1802/03, Heft 1, S. 41–48. Hier kommt der in den älteren Ausgaben beigegebene Choral BWV 241 hinzu.

E: Abschriften des Erstdrucks:

E1: A Wdp (ohne Signatur). **E2:** B Br *Fétis 1986 C LP (1)*. **E3:** D HVs *Kestner Nr. 164*. **E4:** A Wn *Sm 14186*. **E5:** CZ Pu 59 R 1844. **E6:** D BNms *Ec 9,6a–c*. **E7:** D DI *Mus. 2405-E-4*. **E8:** D HEms *Th Ba 4*. **E9:** D HER *Mus. B 203:1*. **E10:** D HER *Mus. M. 102:1*. **E11:** D LEB *Go. S. 117*. **E12:** D LEB *Go. S. 143*. **E13:** D MÜp *Sant. HS 267* (mit italienischem Text). **E14:** DK A R 140. **E15:** PL Wu *RM 8129* (früher *Rps. Ms 70*).

F: Druck in: *Neun Motetten für Singchöre von Johann Christoph Bach und Johann Michael Bach, III^{tes} Heft. – Kirchenmusik verschiedener Zeiten und Völker, gesammelt von F. Naue*, Leipzig: Hoffmeister [1823].

G: Abschriften nach F: D Rp *SM VII/99-101*.




Zur Abhängigkeit der Quellen

Die Abhängigkeit der Handschriften ist dargestellt bei Rempp, Krit. Bericht NBA III/3. Demnach gehen **C1** und wohl auch der Erstdruck **D** auf **A** zurück, die zweite Druckausgabe **F** hingegen auf **C1**. **C2** könnte auch auf **D** beruhen, einige Indizien deuten jedoch eher auf eine Vorlage zu **D** (vergleichbar der Handschrift **C6** zu BWV 227).

Zur Edition

Editionsgrundlage ist allein **A**. Den Choralatz am Ende lassen wir als spätere Zutat beiseite.

Einzelanmerkungen

Takt	Stimme/Zeichen	Bemerkung
84	S 1	 statt 
92f.	T 6–9	Ursprünglich ohne Bg., Achtel in T. 93 zusammengebalkt, Kor. mit dunkler Tinte
98	A 3–5	Wie Anmerkung zu T. 92f.
98f.	B 7ff.	Notation:  , Notengruppe mit Bogen, Textuntersatz undeutlich, eher wie in Edition; vgl. aber die zahlreichen Parallelstellen.
100	T 1	Über dem System gestrichenes (?), nicht mehr erkennbares Zeichen (<i>tr</i> ?)
101	B 7ff.	Notationsbefund wie T. 98, hier allerdings Textsilbe „-nest“ am Anfang des Taktes; in der Edition an Parallelstellen angeglichen, auch um der besseren Deklamation willen.

²¹ Die Motette erschien nicht bei Ameln, NBA III/1, sondern erst bei Rempp, NBA III/3 (zur Zeit im Druck). Nähere Informationen zu den Quellen sind diesem Kritischen Bericht zu entnehmen. Ich danke meinem Kollegen Dr. Frieder Rempp auch an dieser Stelle herzlichst für die Überlassung seines Manuskriptes zur Einsichtnahme.

²² Vgl. Dok III, S. 649f.